

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

20

# ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

## *Bán Árk*



FABBRI • MENISZA  
MILANO AGHNAI





Jan van Eyck

**Η** ΑΚΡΙΒΗΣ χρονολογία της γέννησης και τα πρώτα χρόνια του Γιάν Βάν Άνκ μένουν τυλιγμένα στο σκοτάδι. Οί λεπτομέρειες της ζωής του έφτασαν ως εμάς χάρη στα κατάστιχα και μόνο των εργοδοτών του! Όλες ωστόσο οί ενδείξεις μάς κάνουν να πιστεύουμε ότι, όπως τὸ θέλει καὶ ἡ παράδοση, ὁ καλλιτέχνης γεννήθηκε στὸ Μασζάνκ (ἀπ' ὅπου καὶ τ' ὄνομά του), μιὰ μικρὴ πόλη τῆς ἐπαρχίας τοῦ Λιμβούργου τῶν Κάτω Χωρῶν κοντὰ στὰ σύνορα μὲ τὴ Γερμανία. Σὲ ἄλλη ὁμως τότε ἐπαρχία τῶν Κάτω Χωρῶν, τὴν Ὁλλανδία, θὰ συναντήσουμε γιὰ πρώτη φορὰ τὸν Βάν Άνκ. Πραγματικά, στὶς 24 Ὀκτωβρίου 1422, ὁ Γιάν βρίσκεται στὴ Χάγη, στὴν ὑπηρεσία τοῦ κόμη τῆς Ὁλλανδίας Ἰωάννη τῆς Βαυαρίας. Ὁ ζωγράφος θὰ μείνῃ σ' αὐτὴ τὴν πόλη ὡς τὸ



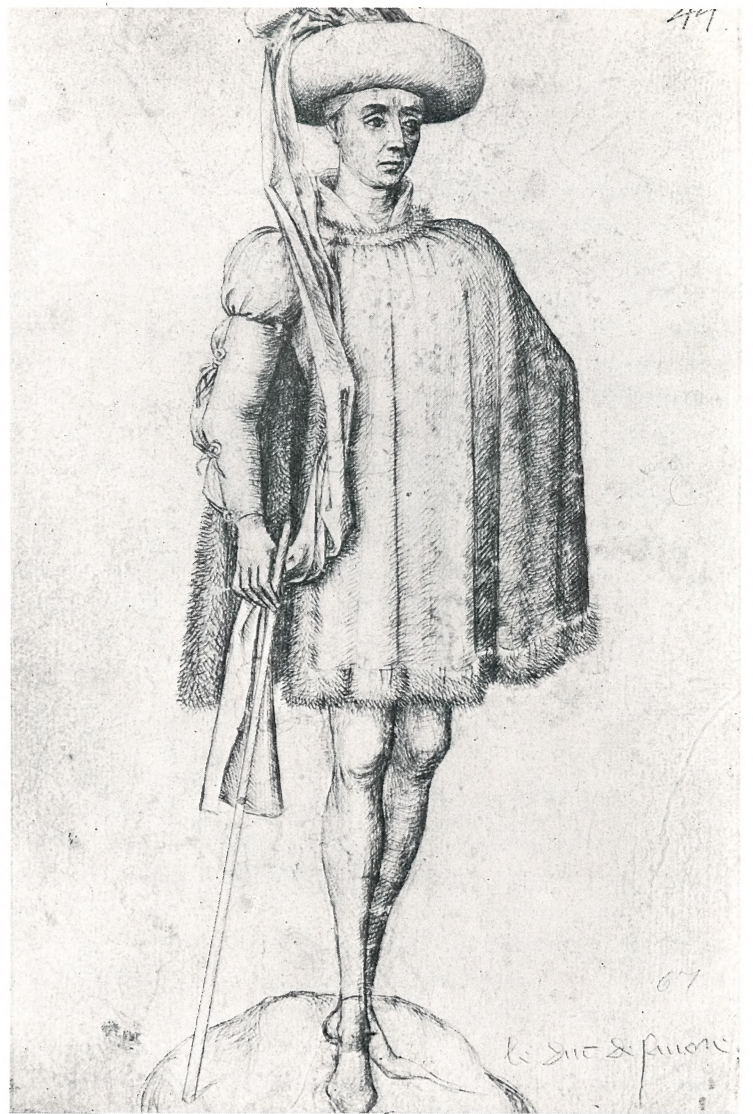
# Γιάν Βάν "Αυκ

## ὁ «θαλαμηπόλος» τοῦ δούκα τῆς Βουργουνδίας

θάνατο τοῦ κόμη, στὶς 15 Ἰανουαρίου 1425. Λίγους μῆνες ἀργότερα, ὁ Φίλιππος ὁ Ἀγαθός, δούκας τῆς Βουργουνδίας, θὰ τὸν προσλάβῃ σὰ θαλαμηπόλο του καὶ ζωγράφο τῆς Αὐλῆς του, μὲ ἑκατὸ λίρες ἐτήσιο μισθό. Ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του ὁ Βάν "Αυκ θὰ μείνῃ στὴν ὑπηρεσία τοῦ δούκα.

Ἡ σταδιοδρομία του ἀρχίζει μὲ μιὰ περίοδο γεμάτη ἔντονη δραστηριότητα καὶ ἀλλεπάλληλα ταξίδια μὲ διπλωματικὸ χαρακτήρα γιὰ λογαριασμό τοῦ ἡγεμόνα του. Μιὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς περιόδους του τὸν φέρνει στὴν Πορτογαλία, τὸ 1428 - 29, ὅπου συνοδεύει τὴν ἀντιπροσωπεία πὺν εἶχε ἐπιφορτισθῇ ἀπὸ τὸ δούκα Φίλιππο νὰ ζητήσῃ τὸ χέρι τῆς Ἰσαβέλλας, κόρης τοῦ βασιλιᾶ Ἰωάννη Α'. Ὁ Γιάν ἔχει τὴν εἰδικὴ ἀποστολὴ νὰ ζωγραφίσῃ τὸ πορτραῖτο τῆς πριγκίπισσας· τὸ πορτραῖτο πὺν παρουσιάζει θὰ ὀριστικοποιήσῃ τὴν ἐκλογὴ τοῦ δούκα. Τὰ χρόνια αὐτά, ὁ Βάν "Αυκ ἀκολουθεῖ τὸν ἡγεμόνα στὶς μετακινήσεις του καὶ μένει πότε στὴ Λίλλη καὶ πότε στὸν πύργο Hesdin. Τὸ 1432 ἀγοράζει ἓνα σπίτι στὴ Βρύγη τῆς Φλάνδρας, πὺν ἦταν τότε ἡ πὺν προηγμένη ἐπαρχία τῶν Κάτω Χωρῶν. Σ' αὐτὴ τὴν πόλιν (πὺν χρωστοῦσε τὴν εὐημερία της στὴν παρουσία ἐμπόρων καὶ βιοτεχνῶν ἀπὸ διάφορες χῶρες — ἀπ' τὴν Ἰταλία σὲ μεγάλο ποσοστό), ὁ Βάν "Αυκ θ' ἀναπτύξῃ μιὰ ἐξαιρετικὰ γόνιμη καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα, ὥσπου νὰ τὸν βρῇ ὁ θάνατος, στὶς 9 Ἰουλίου 1441. Ἡ ταφὴ του ἔγινε στὸν Ἀγιο Δονατιανό, πὺν τότε ἦταν ὁ καθεδρικός ναὸς τῆς πόλης.

Στὴ Βρύγη, λοιπόν, ἀν πιστέψουμε μιὰ παλιὰ ἐπιγραφή, ζωγράφιζε ὁ Βάν "Αυκ τὸ περιφημότερο ἔργο του, τὸ μεγάλο πολύπτυχο, σὲ εἴκοσι μέρη, τῆς Λατρείας τοῦ Μυστικοῦ Ἀμνοῦ, γιὰ ἓνα παρεκκλήσι τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἀγίου Ἰωάννη τοῦ Βαπτιστῆ (ἀργότερα Ἀγίου Μπαβόν) τῆς Γάνδης (Φλάνδρα). Ἀκόμα καὶ σήμερα μπορεῖ νὰ τὸ θαυμάσῃ κανεὶς στὸ ἴδιο παρεκκλήσι, ἀν καὶ γνώρισε ἀναρίθμητες ταλαιπωρίες. Τὸ 1433 ὁ Γιάν παντρεύεται καὶ τὸν ἴδιο χρόνο ἀποκτᾷ τὸν πρῶτο του γιό· ὁ δούκας Φίλιππος τοῦ κάνει τὴν τιμὴ νὰ γίνῃ ἀνάδοχος. Ὁ ζωγράφος, πὺν πολὺ γρήγορα θὰ γίνῃ διάσημος τόσο στὴν πατρίδα του ὅσο καὶ στὸ ἐξωτερικὸ (π.χ. στὶς ἰταλικὲς Αὐλές), μὴν τὸ 1432 —



ἀπ' ὅσο εἶναι γνωστὸ — ἀρχίζει νὰ ὑπογράφῃ καὶ νὰ χρονολογῇ τὰ ἔργα του. Ἐννιά ἀπὸ τοὺς πίνακες αὐτοὺς ἔχουν διασωθῇ. Ὁ τελευταῖος, πὺν τὸν τελείωσε στὶς 17 Ἰουνίου 1439, εἰκονίζει τὴ γυναῖκα του Μαργαρίτα (Μουσεῖο τῆς Βρύγης).

Λίγο μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Βάν "Αυκ, οἱ Ἰταλοὶ συγγραφεῖς θ' ἀρχίσουν νὰ γράφουν τὴ βιογραφία του καὶ ν' ἀξιολογοῦν τὰ ἔργα του. Πρὶν ἀκόμα ἀπ' τὸ 1500, τὸ ὄνομα τοῦ Γιάν Βάν "Αυκ εἶχε ἐμφανισθῇ στὴν καλλιτεχνικὴ φιλολογία χάριν στὸν Κυριακὸ τὸν Ἀγκωνίτη ἢ Πιτσικόλλι, τὸν Ἀντόνιο Ἀβερλῖνο, τὸν ἐπιλεγόμενο Φιλάρετο, τὸν Τζιοβάννι Σάντι (πατέρα τοῦ Ραφαῆλ) καὶ κυρίως τὸν Μπαρτολομέο Φάτσιο ἢ Φάτσιοιους. Ὁ τελευταῖος μᾶς δίνει στὸ ἔργο του «Βίοι μεγάλων ἀνδρῶν» — τὸ ἔγραφε γύρω στὸ 1455 — μιὰ ἀξιόλογη βιογραφία τοῦ Ὀλλανδοῦ ζωγράφου, πὺν τὸν θεωρεῖ ὅτι εἶναι «ὁ μεγαλύτερος ζωγράφος τῆς ἐποχῆς μας». Ἀπ' τὸν Φάτσιο ἐξάλλου μαθαίνουμε τὴν ὑπαρξὴ ὀρισμένων ἔργων τοῦ Βάν "Αυκ πὺν ἔχουν χαθῇ, ὅπως ὁ πίνακας Γυναῖκες στὸ λουτρό, πὺν ἀνῆκε στὸν καρδινάλιο Ὀτταβιάνο. Ἡ πληροφορία αὐτὴ εἶναι ἐξαιρετικὰ σημαντικὴ, γιὰ δειχνεὶ ὅτι ὁ καλλιτέχνης ζωγράφιζε καὶ θέματα κοσμικά.

Τὸν δέκατο ἔκτο αἰῶνα ἀποκρυσταλλώνονται ὀρισμένοι μῦθοι πὺν ἡ ἱστορικὴ κριτικὴ δὲ θὰ μπορέσῃ εὐκολὰ νὰ τοὺς ἀπαλείψῃ: ἔτσι ὁ Βαζάρι (1550) ἀναφέρει ὅτι ὁ Γιάν Βάν "Αυκ ἐπινόησε τὴν τεχνικὴ τῆς ἐλαιογραφίας, ἐνῶ στὴν πραγματικότητα τὴν τελειοποίησε μονάχα. Τὸ μυστικὸ του βρισκόταν τόσο στὴ χρῆση ἐνὸς στεγνωτικοῦ πὺν χρησιμοποιοῦσε γιὰ τὰ χρώματα, ὅσο καὶ στὴν προετοιμασία τῆς ἐπιφάνειας τοῦ πίνακα μὲ μιὰ ἐπάλειψη ἀπὸ γύψο καὶ ζωικὴ κόλα, πάνω στὴν ὁποία ἔβαζε τὸ χρῶμα σὲ λεπτὰ στρώματα. Μὲ τὴ μέθοδο αὐτὴ οἱ πίνακες τοῦ Βάν "Αυκ ἀπόκτησαν τέτοια στιλπνότητα, ὥστε θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι φωτίζονται ἀπὸ κάποιο ἐσωτερικὸ φῶς.

Ἡ μοντέρνα φιλολογία γιὰ τὸν Βάν "Αυκ ἀρχίζει γύρω στὰ μέσα τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα καὶ συνεχίζεται ὡς τὶς μέρες μας μὲ πολυάριθμες ἐκδόσεις. Ἰδιαίτερα πρέπει ν' ἀναφέρουμε τὸν Λούντβιχ Μπάλντας (Ludwig Baldass), πὺν δημοσίευσε μιὰ πολὺ σημαντικὴ μελέτη τὸ 1952.



## Ἡ κατάκτηση τοῦ ὁρατοῦ κόσμου

**Ο** ΓΙΑΝ ΒΑΝ ΑΨΚ κατέχει, μαζί με ἐλάχιστους ἄλλους μεγαλοφυεῖς ζωγράφους (τὸν Τζιόττο καὶ τὸν Τζιορτζιόνε, τὸν Ρέμπραντ καὶ τὸν Πικάσσο), θέση ἐπαναστάτη στὸ χῶρο τῆς ζωγραφικῆς. Ἀκριβῶς ὅπως κι αὐτοί, ἄλλαξε ἐντελῶς τὸν τρόπο θεώρησης τῆς καλλιτεχνικῆς πραγματικότητας. Ὁ Βάν Ὑσκ ξεπέρασε μ' ἓνα τολμηρὸ πέταγμα τὴ μεσαιωνικὴ παράδοση, γιὰ νὰ ἐγκαινιάσει τὴ φλαμανδικὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἀναγέννησης, ποὺ τόσες δάφνες θὰ κατακτοῦσε στὸ μέλλον. Ἡ «γοτθικὴ» ζωγραφικὴ ἔδινε μιὰ λίγο-πολύ συμβατικὴ καὶ ὑπαινικτικὴ ἐρμηνεία γιὰ τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο. Τὸ ἰδεῶδες τῆς δὲν ἦταν νὰ πλησιάσει ὅσο τὸ δυνατό περισσότερο τὴν ὀπτικὴ αἴσθηση, οὔτε νὰ παραστήσει τὰ δεδομένα τῆς ὁρατῆς σύμφωνα με τὶς ἐπιστημονικὲς ἀρχές, ἀλλὰ μάλλον νὰ καταξιώσει τὴ δράση καὶ τὸ συναίσθημα, προβάλλοντάς τα σ' ἓναν κόσμο ὅπου ὁ χῶρος λειτουργοῦσε μόνο σὰν ἓνα στοιχεῖο τῆς παράστασης.

Ὁ Γιάν Βάν Ὑσκ ἀνακάλυψε τὸ πλῆθος τῶν στοιχείων ποὺ προσφέρει ἡ φύση καὶ τὸ μυστικὸ νὰ τὰ συνενώνη ὀργανικὰ μετὰ τὴ βοήθεια τῆς ὀριζόντιας προοπτικῆς καὶ τῆς προοπτικῆς ἀπὸ ψηλὰ («ἀέρινες»). Ἡ τέχνη γίνεται καὶ πάλι, ὅπως ἦταν στὴν κλασικὴ ἀρχαιότητα, «μίμηση» τοῦ πραγματικοῦ, ἀπὸ διαφορετικὴ ὁμως ἄποψη, ἀφοῦ ἡ ἔμφαση τώρα πιά δίνεται ὅχι στὸ ἀνθρώπινο σῶμα, παρὰ στὴ φύση.

**Β**ΕΒΑΙΑ δὲ χρειάζεται νὰ ποῦμε ὅτι ὁ Βάν Ὑσκ δὲν ἦταν ὁ μόνος ποὺ ἐγκαινίασε τὴ «νέα τέχνη» («ars nova») τῆς εὐρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς τοῦ καιροῦ του. Ἐνῶ ὁ Φλαμανδὸς ζωγράφος ἔκανε τὰ πρῶτα τοῦ πειράματός, ὁ Μαζάτσιο στὴ Φλωρεντία ἄνοιγε τὶς πύλες στὴν ἰδέα τῆς «Ἀναγέννησης», ὅπως θὰ ὀνομαζόταν ἀργότερα ἡ μεγάλη αὐτὴ κίνηση, ποὺ εἶχε σὰ θεμελιακὴ ἀρχὴ τὴν ἐπιστημονικὴ καὶ ἀνθρωποκεντρικὴ τάξη. Οἱ δύο αὐτοὶ καλλιτέχνες ὁμως δίνουν στὸ ἴδιο πρόβλημα πολὺ διαφορετικὲς λύσεις. Στὸν Μαζάτσιο, πολὺ περισσότερο παρὰ στὸν Βάν Ὑσκ, βρίσκουμε τὰ γνωρίσματα ἐνὸς οὐμανισμοῦ καὶ ἐνὸς ἐγκεφαλισμοῦ· ἡ προοπτικὴ του βασιζέται σὲ στοιχεῖα κάπως δύσκαμπτα. Στὸν Βάν Ὑσκ, ἀντίθετα,

ὑπάρχει ἓνα εἶδος ἄμεσης, αὐθόρμητης καὶ «πρόσχαρης» ἐπαφῆς μετὰ τὸν ὁρατὸν κόσμο. Ὁ ζωγράφος ὀργανώνει, βέβαια, αὐτὸν τὸν κόσμο σύμφωνα με τὴν προοπτικὴ, ἀλλὰ δὲν τὸν φυλακίζει μετὰ κανένα τρόπο σὲ ἄκαμπτα, προκατασκευασμένα σχήματα, ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ περιορίσουν ἀσφυκτικὰ τὴν ἀνάπτυξή του.

Ὁ Βάν Ὑσκ ἐνδιαφερόταν γιὰ καθετὶ ποὺ ἔβλεπε στὴ φύση, χωρὶς καμιὰ ἰδιαίτερη προτίμηση. Μετὰ τὴν ἴδια ἀγάπη καὶ προσοχὴ ζωγραφίζει ἓνα ἀνθρώπινο σῶμα ἢ ἓνα φυτὸ, ἓνα πρόσωπο ἢ ἓνα σύννεφο, ἀναζητώντας πάντα σχολαστικὰ τὴ σωστὴ μορφή καὶ δομὴ γιὰ τὸ καθενὰ. Ἀντιμετωπίζει τὸν ἐξωτερικὸν κόσμο σὰν ἓνας φυσιοδίφης, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι ἡ στάση του ἔχει τίποτα τὸ παθητικόν. Τὸ καθετὶ ποὺ ἀγγίζει ὁ χρωστήρας του ἀποβάλλει τὸν ἐφήμερο, γήινο χαρακτήρα του καὶ λάμπει μετὰ μιὰ πάναγνη ζωὴ, ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τὸ μαρasmus καὶ τὸ θάνατο. Ὁ Βάν Ὑσκ δὲ βλέπει στὸ σῶμα μιὰ ἄρνηση καὶ ἓνα ὄριο, ἀλλὰ ἓνα «σημεῖο στηρίξεως» καὶ μιὰ θεῖα χάρις, ἓνα θεῖο μήνυμα. Δὲ θὰ ἦταν σωστὸ νὰ ἰσχυριστοῦμε ὅτι ἀπὸ τὰ ἔργα του λείπει τὸ θρησκευτικὸ συναίσθημα· ἡ χρονολογικὴ τους ἐξέταση ὁμως μᾶς ἀποκαλύπτει ὅτι πολὺ γρήγορα πῆραν ἓναν πιὸ κοσμικὸν χαρακτήρα. Στους πίνακές του ὑπάρχει μιὰ ἁρμονικὴ ἰσορροπία ἀνάμεσα στὸν οὐρανὸ καὶ τὴ γῆ. Στὴν πραγματικότητα, ἡ ἐμφάνιση τοῦ Ρογήρου Βάν ντέρ Βάουντεν ἔδειξε ὅτι δὲν εἶχε φτάσει ἀκόμα ἡ ὥρα γιὰ μιὰ τέχνη μετὰ ἐντελῶς νατουραλιστικὴ ἔμπνευση. Ξαναβρίσκουμε στὸν Βάν ντέρ Βάουντεν θρησκευτικὲς ἀνησυχίες καὶ ἐλπίδες μεσαιωνικὲς ἀκόμα. Ἀντίθετα, ἡ κληρονομία τοῦ Βάν Ὑσκ θὰ συγκεντρωθῇ καὶ θὰ ἀξιοποιηθῇ, τὸ δέκατο ἑβδόμο αἶώνα, στὴν περιοχὴ τῶν Κάτω Χωρῶν ποὺ θ' ἀποτελέσει τὶς Ἡνωμένες Ἐπαρχίες. Μεγάλον μέρος τῆς ὀλλανδικῆς ζωγραφικῆς τοῦ δέκατου ἑβδόμου αἶώνα, ὅπως ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Βερμέερ, λόγου χάρις, μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ ὅτι ἀκολουθεῖ ἄμεσα τὰ ἴχνη του.

**Τ**Α ΠΡΩΤΑ σημάδια τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ Βάν Ὑσκ τὰ συναντοῦμε σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ μικρογραφίες του. Πρόκειται γιὰ μερικὰ φύλλα στὸ *Βιβλίον τῶν Ὡρῶν* τοῦ Τουρίνου καὶ



του Μιλάνου, μιὰ κάπως άνομοιογενή συλλογή έργων που έγιναν σε διαφορετικές εποχές. Πέντε τουλάχιστο φύλλα άνήκουν στον Γιάν Βάν Άυκ και εικονίζουν τὰ εξής θέματα: ο Δούκας Γουλιέλμος ΣΤ΄ έφιππος στην παραλία, τὸ Φίλημα τοῦ Ἰούδα, ἡ Ἀγία Μάρθα καὶ ὁ Ἅγιος Ἰουλιανὸς στὸ πλοῖο, ἡ Γέννηση τοῦ Ἀγίου Ἰωάννη τοῦ Βαπτιστῆ καὶ ἡ Λειτουργία τῶν νεκρῶν. Οἱ τρεῖς πρώτες σελίδες, δυστυχῶς, καταστράφηκαν στην πυρκαϊά τοῦ 1904 (υπάρχουν ὅμως καλές φωτογραφίες τους). Οἱ δυὸ άλλες βρίσκονται τώρα στὸ Δημοτικὸ Μουσεῖο Ἀρχαίας Τέχνης τοῦ Τουρίνου καὶ εἶναι τὰ μόνα αὐθεντικά ἔργα τοῦ ζωγράφου που υπάρχουν στην Ἰταλία. Τὸ ἀρχαϊκὸ σχέδιο αὐτῶν τῶν μικρογραφιῶν, σὲ σύγκριση μὲ τὰ ἔργα που ζωγράφισε μετὰ τὸ 1440, μαρτυρεῖ ὅτι ὁ Γιάν τις φιλοτέχνησε γύρω στὰ 1420-1425, ὅταν ἦταν στην ὑπηρεσία τοῦ Ἰωάννη τῆς Βαυαρίας. Ἡ παρουσία, σὲ μιὰ σκηνή, τοῦ δούκα Γουλιέλμου ΣΤ΄, ἀδελφοῦ τοῦ Ἰωάννη, ἐπιβεβαιώνει αὐτὴ τὴ χρονολόγηση. Τὰ ἔργα αὐτὰ τοῦ Βάν Άυκ ἔχουν ἱστορικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ σπουδαιότητα πρώτου μεγέθους. Ξεχωρίζουν τελείως ἀπ' ὅλες τις άλλες μικρογραφίες τῆς ὑστερογοτθικῆς τέχνης, γιατί ἔχουν κατακτήσει τὸν τριδιάστατο χῶρο καὶ τὸ στοιχεῖο τῆς ἀτμόσφαιρας, ἐπιβάλλοντάς τα μὲ ἀναντίρρητο τρόπο. Ἡ πιὸ ἐντυπωσιακὴ ἀπ' αὐτὲς τις μικρογραφίες ἦταν ὁ Ἅγιος Ἰουλιανὸς καὶ ἡ Ἀγία Μάρθα στὸ πλοῖο, που ἔχει καταστραφῇ. Ἐδινε μιὰ ἀποψη τοῦ θαλάσσιου τοπίου που πλησίαζε τόσο πολὺ τὴν ὀπτική αἴσθηση, ὥστε νὰ μὴν μπορούμε νὰ τὴν παραλληλίσουμε μὲ τίποτα παλιότερο ἀπὸ τις ὀλλανδικὲς θαλασσογραφίες τοῦ δέκατου ἑβδομου αἰῶνα. Ἡ Γέννηση τοῦ Ἀγίου Ἰωάννη τοῦ Βαπτιστῆ παρουσιάζει, ἀντίθετα, ἓνα ἐσωτερικὸ ὀλλανδικὸ σπιτιοῦ, μὲ καταπληκτικὴ ἀντικειμενικότητα. Μᾶς ἐντυπωσιάζει κυρίως τὸ τόσο εὐκίνητο παιχνίδισμα τοῦ φωτός, καθὼς γλιστράει πάνω στὰ διάφορα ἀντικείμενα. Δυὸ πίνακες που βρίσκονται στὴ Νέα Ὑόρκη, ἡ Σταύρωση καὶ ἡ Δευτέρα Παρουσία, ἀνήκουν ἐπίσης στην πρώτη περίοδο τοῦ Βάν Άυκ καὶ έγιναν, πιθανότατα, πρὶν ἀπὸ τὸ 1425. Τὸ ἐξαιρετικὰ μακρόστενο σχῆμα τους ἀνάγκασε τὸ ζωγράφο νὰ καταφύγῃ σὲ μιὰ πολὺ τονισμένη προοπτικὴ σὲ ὕψος.

**Κ**ΑΙ ΦΤΑΝΟΥΜΕ στὸ τεράστιο *Πολύπτυχο τοῦ Μυστικοῦ Ἀμνοῦ* τῆς Γάνδης, ἔργο που σημειώνει τὸ ἀποκορύφωμα τῆς ὀριμότητας τοῦ Βάν Άυκ· πρέπει νὰ τὸ ἄρχισε τὸ 1432. Οἱ πίνακές του συνθέτουν ἓνα ἐπιβλητικὸ σύνολο. Ὅρισμένοι τεχνοκρίτες τοὺς βρίσκουν κάποια ἔλλειψη ἐνότητας, εἶναι ὅμως πιθανὸ ἡ ἐκτέλεση τοῦ πολύπτυχου νὰ ἔγινε τμηματικά, σὲ διάφορα χρονικὰ διαστήματα, ἂν μάλιστα δεχτοῦμε ὅτι τὸ ἄρχισε ὁ ἀδελφός του Χοῦμπερτ Βάν Άυκ καὶ τὸ ἀποτελείωσε ὁ Γιάν. «Στὴν πραγματικότητα», θὰ γράψῃ ὁ Ζὰκ Λασσαίν (Jacques Lassaigne) στὴ «Φλαμανδικὴ ζωγραφικὴ» του, «δὲν εἶναι δυνατό ν' ἀναγνωρίσουμε δυὸ διαφορετικοὺς δημιουργοὺς στὸ *Πολύπτυχο* καὶ κανένας ποτὲ δὲν μπόρεσε νὰ ξεχωρίσῃ τὸ μέρος που ζωγράφισε ὁ Χοῦμπερτ ἀπὸ ἐκεῖνο που ζωγράφισε ὁ Γιάν».

Ἀρχικὰ ζωγραφίστηκε ἡ *Λατρεία τοῦ Μυστικοῦ Ἀμνοῦ*, δηλαδή οἱ πέντε πίνακες τῆς κάτω σειρᾶς, που ἀποτελοῦν, χωρὶς καμιὰ ἀμφιβολία, μαζί μὲ τ' άλλὰ φύλλα που τοὺς καλύπτουν κλείνοντας, ἓνα ἐνιαῖο σύνολο. Πρέπει, ἀπαραίτητα, νὰ ἐξετάσουμε τὴν κυρίως *Λατρεία* χωριστὰ ἀπ' τοὺς πίνακες τῆς ἐπάνω σειρᾶς. Στὴ *Λατρεία τοῦ Μυστικοῦ Ἀμνοῦ* ἡ πληθώρα καὶ ἡ ποικιλία τῶν φυσικῶν στοιχείων θέλουν νὰ ἐκφράσουν ἓναν κόσμον μὲ καθαρὰ παραδεισιακὴ ἀγνότητα, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνῃ ὅτι δὲ μαρτυροῦν καὶ μιὰ ἐντονη ἀγάπη γιὰ τὴ γήινη πραγματικότητα. Τὸ πυκνὸ πλῆθος τῶν ἐκλεκτῶν, που συνωστίζεται στοὺς πέντε πίνακες, δὲν παρουσιάζει κανένα ἴχνος ἐξιδανίκευσης ἢ ἀφαίρεσης: τὰ πρόσωπα. οἱ κομῶσεις, οἱ ἐνδυμασίες,

τὸ καθετὶ ἔχει τὸν ἰδιαίτερό του χαρακτήρα καὶ τὴν ἀτομικότητά του, τὸ καθετὶ βρίσκεται σὲ αὐστηρὴ ἀνταπόκριση μὲ τὴν πραγματικότητα. Μόνο οἱ ὁμάδες τῶν μαρτύρων καὶ τῶν παρθένων, πρὸς τὸ βάθος τοῦ μεσαίου πίνακα τῆς *Λατρείας*, διατηροῦν ἓνα χαρακτήρα μεσαιωνικὸ ἀκόμα· ὁ ζωγράφος τοὺς ἔχει δώσει, παρὰ τὴ θριαμβευτικὴ κατάκτηση τῆς «ἀέρινης» προοπτικῆς, μιὰ ὑπόσταση κάπως ἀνώτερη ἀπ' ὅ,τι σ' ἓνα πραγματικὸ ἀνθρώπινο πλῆθος. Ἐντυπωσιακὲς εἶναι οἱ μορφὲς τοῦ Ἀδάμ καὶ τῆς Εὔας, που ὁ ἀναλυτικὸς καὶ ἀντικειμενικὸς χρωστήρας τοῦ Βάν Άυκ δὲν τοὺς χάρισε κανένα θέλγητρο. Ὅπως λέει καὶ πάλι ὁ Ζὰκ Λασσαίν, «ὁ Βάν Άυκ ξέρεῖ νὰ παρατηρῇ μὲ ὀξυδέρκεια τὴν ἀνατομία, ἀλλὰ δὲ θεωρεῖ τὴ γνώση αὐτὴ σὰν ἓνα αὐτοσκοπὸ· τὴ βάζει στὴν ὑπηρεσία τῆς χριστιανικῆς ιδέας τῆς εὐτέλειας τῶν σωμάτων, στὰ ὁποῖα, ὡστόσο, ἔχει δοθῇ ἡ ὑπόσχεση γιὰ μιὰ ἐνδοξὴ ἀνάσταση».

**Ο** ΒΑΝ ΑΥΚ ζωγράφισε πολλὲς φορές τὸ θέμα τῆς Παναγίας μὲ τὸ Βρέφος. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἐξέταση τῶν πινάκων μὲ τὴν Παναγία κατὰ χρονολογικὴ σειρά· μπορούμε ἔτσι νὰ παρακολουθήσουμε τοὺς σταθμοὺς τῆς καλλιτεχνικῆς ἐξέλιξης τοῦ ζωγράφου. Ἡ ἐξέλιξή του αὐτὴ θὰ τὸν ὀδηγήσῃ βαθμιαῖα στὸ νὰ ἐγκαταλείψῃ τὰ στοιχεῖα που εἶχαν μεσαιωνικὸ χαρακτήρα καὶ νὰ προσεγγίσῃ ἀντίστοιχα ὅλο καὶ πιὸ πολὺ τὴν προοπτικὴ. Ἡ *Παναγία στὴν ἐκκλησία* (Βερολίνο), που ζωγραφίστηκε γύρω στὰ 1425, μᾶς ἐντυπωσιάζει μὲ τὴ σκόπιμη δυσαναλογία ἀνάμεσα στὴν πελώρια μορφή τῆς Παρθένου καὶ στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ γοτθικοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ. Ἐξίσου ὅμως ἐντυπωσιακὰ εἶναι καὶ τὰ πολὺ ἐξεζητημένα ἐμφε̃ που δημιουργεῖ ὁ φωτισμός.

Τὸ τρίπτυχο τῆς Δρέσδης σημειώνει ἄλλον ἓνα σταθμὸ (πρὶν ἀπ' τὸ 1430;). Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ἐδῶ δὲν ἔχει πιά τόσο ἔντονα γοτθικὸ χαρακτήρα ὅπως στὸν προηγούμενον πίνακα, ἀλλὰ μάλλον ρωμανικὸ. Καὶ ἡ δυσαναλογία, ἐξάλλου, ἀνάμεσα στὴν Παναγία καὶ τὸ χῶρο ὅπου βρίσκεται, εἶναι πολὺ μικρότερη. Τὰ δυὸ αὐτὰ ἔργα ἀπεικονίζουν τὴν Παναγία μέσα σ' ἓνα ἱερὸ περιβάλλον. Στὸν πίνακα ἡ *Παναγία* ἢ λεγόμενη τοῦ *Ince Hall* (Μελβούρνη), που χρονολογεῖται τὸ 1433, ἡ Παναγία εἰκονίζεται σὲ οἰκιακὸ περιβάλλον. Διάφορα ἀντικείμενα καθημερινῆς χρήσεως λαμποκοποῦν γύρω της, κάτω ἀπ' τὸ φῶς που τὰ χαϊδεύει. Ἡ *Παναγία τῆς Λούκκα* (Κρατικὸ Ἰνστιτοῦτο Τέχνης τῆς Φραγκφούρτης) εἶναι χωρὶς ἄλλο μεταγενέστερη. Ἐδῶ ἡ αὐστηρότητα τῆς προοπτικῆς καὶ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς εἶναι ἐντονώτερη, πράγμα που δίνει στὴ μορφή μνημειακὸ χαρακτήρα: ὀφείλεται ἄραγε σὲ μιὰ ἐσωτερικὴ ἐξέλιξη τοῦ Βάν Άυκ, ἢ μήπως στὴν ἐπίδραση τῆς Φλωρεντινῆς Ἀναγέννησης;

Ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα, τὰ πιὸ περίπλοκα θρησκευτικὰ ἔργα τοῦ Βάν Άυκ, θὰ περιοριστοῦμε νὰ ἐξετάσουμε δυὸ θαυμαστὲς δημιουργίες του, τὴν *Παναγία τοῦ καγκελάριου Ρολέν* (Λοῦβρο) καὶ τὴν *Παναγία τοῦ ἱερωμένου Βάν ντὲρ Παῖλε* (Βρύγη). Στὸν πρώτο πίνακα, ἡ σκηνὴ τῆς λατρείας ἐξελίσσεται γαλήνια, χωρὶς μυστικιστικὲς ἐξάρσεις, σ' ἓνα περιβάλλον φωτεινὸ, που τὸ ὀρίζει (χωρὶς νὰ τὸ περιορίζῃ) μιὰ ἐλεύθερη κιονοστοιχία. Οἱ λεπτὲς κολόνες, σὲ ρυθμὸ —κάτι περισσότερο ἀπὸ ρωμανικὸ — κλασικὸ, ἀφήνουν ἓνα ἄνοιγμα στὸ κέντρο τοῦ πίνακα, ἀντίκρου ἀκριβῶς στὸ θεατὴ, σ' ἓνα τοπίο μεθυστικῆς ὁμορφιάς. Ἡ *Παναγία τοῦ ἱερωμένου Βάν ντὲρ Παῖλε*, που χρονολογεῖται ἀπ' τὸ 1436, εἶναι βαλμένη, ἀντίθετα, μέσα σ' ἓνα αὐστηρὸ ἱερὸ περιβάλλον, μὲ διαστάσεις περιορισμένες καὶ σχεδὸν ἀπόλυτα κλειστὸ σὲ κάθε ἐνδειξη τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου. Ἐδῶ οἱ ἀνθρώπινες μορφὲς, που προβάλλουν σοβαρὲς μέσα ἀπὸ ἓνα φῶς σκυθρωπὸ καὶ διστακτικὸ, ἔχουν ἓνα μνημειακὸ χαρακτήρα, που θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηρισθῇ σὰν «ἰταλικός».



ΣΤΟΝ ΤΟΜΕΑ της προσωπογραφίας, ο Γιάν Βάν Άουκ παρουσιάζεται επίσης σαν τολμηρός καινοτόμος. Ξεπερνώντας το διακοσμητικό χαρακτήρα της γοτθικής ζωγραφικής, προβάλλει έντονα την ατομικότητα του κάθε ανθρώπου. Μετά από μια λεπτομερειακή, ανελέητη σχεδόν μελέτη των χαρακτηριστικών και της έκφρασης του προσώπου, αποτυπώνει όριστικά και τελεσίδικα πάνω στο μουσαμά το δικό του «έδω και τώρα». Συγκεντρώνει σχεδόν αποκλειστικά την προσοχή του στο πρόσωπο που αναδύεται μέσα από ένα σκοτεινό βάθος. Άν εξαιρέσουμε τις μορφές δωρητών σε όρισμένους θρησκευτικούς πίνακες, έχουμε δέκα προσωπογραφίες του Βάν Άουκ· μερικές είναι χρονολογημένες.

Δυο απ' τις πιο έκφραστικές βρίσκονται στην Έθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου: ο *Τιμόθεος* (1432) και ο *Άνθρωπος με το τουρμπάνι* (1433), που θεωρείται από πολλούς, και ίσως όχι άδικα, σαν η αυτοπροσωπογραφία του ζωγράφου. Στον τελευταίο αυτόν πίνακα, το διαπεραστικό βλέμμα, το πρόσωπο, βαθιά απορροφημένο και τεταμένο, μοιάζουν να θέλουν να κάνουν το θεατή να συμμετάσχει σε μια μυστική και ύπαρξιακή αγωνία. Το ίδιο και στην προσωπογραφία της *Μαργαρίτας Βάν Άουκ*, της γυναίκας του, που έγινε το 1439 (Βρύγη), ο καλλιτέχνης έδωσε στο μοντέλο του μια στάση περισυλλογής· μόνο που η μορφή αυτή δεν εκπέμπει καμιά ακτίνα πνευματικής παρουσίας. Η άφωστίωση του Βάν Άουκ στις αρχές της τέχνης του — σύμφωνα με τις όποιες ή αντικειμενικότητα αποτελεί, θά 'λεγε κανείς, ήθικό χρέος — είναι τόση, ώστε προτιμά ν' αποφύγει τον πειρασμό να κάνει ωραιότερα ή γλυκύτερα τα χαρακτηριστικά της γυναίκας του σε βάρος της ειλικρίνειας απέναντι στον ίδιο τον εαυτό του. Το ίδιο παρατηρούμε και στον άριστουργηματικό πίνακα το *Ζεύγος Άρνολφίνι*, έναν απ' τους θησαυρούς της Έθνικής Πινακοθήκης του Λονδίνου, που έχει την αινιγματική επιγραφή: «Ο Ιωάννης από το Άουκ ήταν έδω το 1434». Σ' αυτόν έχει λύσει ένα πρόβλημα που κανένας άλλος ζωγράφος του δέκατου πέμπτου αιώνα δε θά τολμήσει πια ν' αντιμετωπίσει: την τοποθέτηση δυο ολόσωμων, όρθιων μορφών δίπλα-δίπλα (έδω ενός άνδρόγυνου, του εμπόρου από τη Λούκκα Τζιοβάννι Άρνολφίνι και της γυναίκας του Τζιοβάννα Τσενάμι) σ' ένα έσωτερικό διακοσμημένο με διάφορα αντικείμενα. Οί δυο αυτές μορφές σά νά είναι δυσανάλογα μεγάλες, αλλά ο καλλιτέχνης τις έχει τοποθετήσει ελεύθερα μέσα στο χώρο του δωματίου, που είναι όλο μισοσκοτάδο, έχοντας συλλάβει με τον αυτόματισμό του ονείρου ολόκληρη τη χρωματική κλίμακα. Άν και η νεαρή γυναίκα δείχνει με τη στάση της σά νά είναι έτοιμη ν' αναγγείλει ένα ευτυχές γεγονός, δεν υπάρχει, στην πραγματικότητα, καμιά υπόσχεση μητρότητας. Ο Βάν Άουκ πληρώνει απλώς τον οφειλόμενο φόρο σε μια μόδα που είχε κατακτήσει τις γυναίκες του δέκατου πέμπτου και του δέκατου έκτου αιώνα, τόσο στη Βενετία και στη Φλωρεντία όσο και στη Φλάνδρα.

ΠΙΝ ΚΛΕΙΣΟΥΜΕ αυτή την ιστορική και κριτική παρουσίαση, θά ήταν ενδιαφέρον νά μιλήσουμε για δυο ακόμα ζητήματα που έχουν πολύ συζητηθεί: το ζήτημα των προδρόμων του Βάν Άουκ και το ζήτημα της σχέσης του με το Ζωγράφο της Φλεμάλ (*Maître de Flémalle*), που γενικά ταυτίζεται με το ζωγράφο Ρομπέρ Καμπέν, της πόλης Τουρναί. Σχετικά με το πρώτο, έχουμε κιόλας τονίσει την τεράστια διαφορά ανάμεσα στον Βάν Άουκ και τους ζωγράφους της γοτθικής τεχντροπίας, από την άλλη πλευρά των Άλπεων. Μικρότερη, ασφαλώς, είναι η απόσταση που χωρίζει τη ζωγραφική του Βάν Άουκ απ' την ιταλική ζωγραφική, της βόρειας Ιταλίας κυρίως, του δεύτερου μισού του δέκατου τέταρτου αιώνα. Ο Κούντς (1960) μνημονεύει σχετικά το όνομα του Τομμάζο της Μοδένας, αλλά η έρευνα δεν έχει ακόμα αποφανθεί όριστικά. Όσο για το Ζωγράφο της



2

Φλεμάλ, είναι κι αυτός ένας πρόδρομος της Αναγέννησης των Κάτω Χωρών, μολοντί σε λιγότερο εξελιγμένο στάδιο. Άν του αναγνωρίζαμε το προβάδισμα απέναντι στον Βάν Άουκ σχετικά με την ανανέωση της μορφολογικής δομής στη βορειοευρωπαϊκή ζωγραφική, θά ήταν κατά τη γνώμη μας σφάλμα, όχι μόνο επειδή αυτό θά ισοδυναμούσε με το νά τοποθετήσουμε στο ίδιο επίπεδο δυο ζωγράφους πολύ διαφορετικής αξίας, αλλά, προπάντων, επειδή ο Ζωγράφος της Φλεμάλ πολύ απέιχε απ' το νά έχει συλλάβει και κατακτήσει το λαμπρό δράμα του τριδιάστατου χώρου, που αποτελεί γνώρισμα και κατάκτηση του Γιάν Βάν Άουκ.

Το δέκατο πέμπτο αιώνα, η τέχνη του Βάν Άουκ βρήκε πολύ μεγαλύτερη απήχηση στη Νότια Εύρωπη απ' ό,τι στην ίδια του την χώρα. Κι αν ένας μάλλον μέτριος ζωγράφος της Καταλωνίας, ο Λούις Νταλμάου, υπήρξε, όπως φαίνεται, μαθητής του ζωγράφου της Βρύγης, απ' την άλλη μεριά η τέχνη του Βάν Άουκ δημιούργησε άξιους ζωγράφους στην ίδια την Ιταλία, που ήταν γεμάτη θαυμασμό για τη μεγαλοφυΐα αυτή των Κάτω Χωρών. Άπο την επαφή με το έργο του, τόσο με την άμεση σπουδή του, όσο και με τη μεσολάβηση του ζωγράφου της Νεάπολης Κολαντόνιο, γεννήθηκε η τέχνη του Άντονέλλο ντά Μεσσίνα, που θ' αποτελούσε ένα σημαντικό βήμα στη διαλεκτική εξέλιξη των ζωγραφικών σχολών της Αναγέννησης.



## «Όπως μπορώ»

(Έμβλημα και υπογραφή του Γιάν Βαν Άουκ)

EDITH DE BONNAFOS

**Β**ΡΙΣΚΟΜΑΣΤΕ στο 1429. Η Βρύγη, ή αγαπημένη πόλη των δουκών της Βουργουνδίας, γιορτάζει. Ο Φίλιππος ο Αγαθός περιμένει την τρίτη του σύζυγο, την Ισαβέλλα της Πορτογαλίας, που για να κάνει το πορτραίτο της είχε πάει στη Λισσαβόνα ο Γιάν Βαν Άουκ, ο μελίχιος ζωγράφος, ο αποσπασμένος στην προσωπική υπηρεσία του βασιλιά, ο «θαλαμηπόλος» του και πρεσβευτής του. Η Βρύγη είναι στο απόγειο της δόξας της. Δεκαεφτά έθνη διατηρούν εδώ εμπορικές αντιπροσωπεΐες: το χρήμα ρέει άφθονο. Η πόλη γνωρίζει την ευημερία που της αξίζει χάρη στην εξαιρετική της γεωγραφική θέση, που την κάνει εμπορικό και ναυτικό κέντρο των Χανσεατικών πόλεων. Και όσο είναι ισχυρή και πλούσια η πόλη, άλλο τόσο είναι και οί κάτοικοί της. Σ' αυτό το κλίμα και σ' αυτή την εξαιρετικά ευνοϊκή ατμόσφαιρα ο Βαν Άουκ θα δημιουργήσει το αριστούργημα της φλαμανδικής ζωγραφικής: το *Πολύπτυχο του Μυστικού Άμνοῦ* (το τελείωσε το 1432), που, με τη θέση που κατέχει χρονολογικά, θ' αποτελέσει το θεμέλιο λίθο στο μεγαλόπρεπο οικοδόμημα της φλαμανδικής ζωγραφικής του δέκατου πέμπτου αιώνα και θα παραμείνει το μεγαλύτερο, το απaráμιλλο έργο της.

Όταν ο Φίλιππος ο Αγαθός, ο βασιλιάς-προστάτης του, και ο Ιόδοκος Βάυντ, ο δωρητής, βγήκαν εκείνη τη χρονιά απ' το εργαστήριο του ζωγράφου, να συναισθάνονταν άραγε ότι είχαν λίγο πριν αντικρίσει ένα αριστούργημα; Ο Φίλιππος, χωρίς άλλο, δεν έκανε παρά μια επίσκεψη στον προστατευόμενό του, που το ταλέντο του το είχε κιόλας αναγνωρίσει. Όσο για το συνόδο του, τον Βάυντ, θα αισθανόταν ικανοποίηση, γιατί η παραγγελία του είχε εκτελεσθεί με τόση φροντίδα και συνέπεια. Έπρεπε ν' απεικονισθεί ένα θρησκευτικό θέμα ευχάριστο στο μάτι και βαθύ σε συμβολισμό: ο Άμνος, σύμβολο του Χριστού, που θυσιάζεται για να εξαγοράσει τις αμαρτίες του κόσμου. Το θέμα, απλό φαινομενικά, προσφερόταν για μια ατέλειωτη σειρά από εύκολες εικόνες για ένα ζωγράφο αριστοτέχνη του χρώματος, όπως ήταν ο Βαν Άουκ. Αυτός όμως δημιούργησε ένα αριστούργημα. Πώς να εξηγήσουμε αυτό το φαινόμενο, «έκρηξη» μάλλον παρά εκκόλαψη της φλαμανδικής τέχνης;

Οί ιστορικοί της τέχνης έχουν επισημάνει πολλές φορές την ύπαρξη δυο αδελφών Βαν Άουκ: του Χούμπερτ και του Γιάν. Στην πραγματικότητα, πριν από τους Βαν Άουκ στην ιστορία της φλαμανδικής τέχνης υπάρ-

χει απόλυτο σκοτάδι. Για τους δυο αδελφούς αγνοούμε την ύπαρξη προδρόμων ζωγράφων, αξίων δασκάλων, πού, μένοντας οί ίδιοι πιο κάτω απ' το επίπεδο των μαθητών τους, θα προμηνοῦσαν ωστόσο και θα εξηγοῦσαν την εμφάνισή τους στον κόσμο της τέχνης... — τέτοιοι πρόδρομοι στάθηκαν ο Περουτζίνο για τον Ραφαήλ, ο Σκουαρτσιόνε για τον Μαντένιο, ο Βερρόκκιο για τον Λεονάρντο ντα Βίντσι. Το καταπληκτικό ταλέντο των Βαν Άουκ, αν θυμηθούμε ότι το *Πολύπτυχο της Γάνδης* το υπόγραψε ο Χούμπερτ, θά 'λεγε κανείς πως φανερώθηκε έντελώς ξαφνικά, σαν ένα λαμπρό μετέωρο που θάμπωσε τὰ μάτια με την έκτυφλωτική του έκρηξη.

Μένει κανείς έκστατικός μπροστά στο θαυμαστό ἄλμα που πραγματοποίησε η φλαμανδική τέχνη με την εμφάνιση των Βαν Άουκ. Πραγματικά, δεν είναι δυνατό να μην αναγνωρίσουμε ότι το ἄλμα ήταν απότομο, ή πρόοδος που σημειώθηκε άστραπιαία, προπαντός στην τεχνική, ότι οί δυο αδελφοί έφεραν αυτή την τεχνική σχεδόν μονομῆς στην τελειότητα. Η ραγδαία αυτή πρόοδος, ωστόσο, παύει να φαίνεται άπίστευτη, αν αναζητήσουμε τὰ στοιχεία της όχι μόνο στη Φλάνδρα, αλλά παντού όπου υπάρχουν αν λάβουμε υπόψη ότι ο ένας απ' τους Βαν Άουκ, ο Χούμπερτ, χρειάστηκε να ταξιδέψει, να γνωρίσει τη γαλλική ζωγραφική και γλυπτική, την ιταλική ζωγραφική και γλυπτική, το Γαλλοολανδὸ γλύπτη Κλάους Σλοϋτερ, που μερικές μορφές του, με την όμορφιά της στάσης τους, με το βαθύ αίσθημα της φύσης που αποκαλύπτουν, θ' ἄξιζαν ανεπιφύλακτα μια θέση σε μια απ' τις ομάδες της *Λατρείας του Μυστικού Άμνοῦ*. Το ότι η ζωγραφική κατά κανόνα ακολουθεῖ χρονικά τη γλυπτική, είναι ένας πρόσθετος λόγος για να παίρνη μαθήματα απ' αυτήν. Μ' αυτό το πρίσμα, ή ραγδαία εξέλιξη της φλαμανδικής ζωγραφικής παρουσιάζεται σαν ένα φαινόμενο πιο κατανοητό και λιγότερο «αφύσικο». Στην ιστορία της φλαμανδικής τέχνης, ο ρόλος του τυχαίου βρίσκεται κυρίως στο ότι γεννήθηκαν, με χρονική απόσταση μῆς μόνο εικοσαετίας, δυο αδελφοί εξίσου ιδιοφυείς, απ' τους όποιους ο ένας έγινε το βάθρο για ν' ανεβή ο ἄλλος. Ο πρόδρομος ήταν ο Χούμπερτ: ο μαθητής, γεννημένος εἰκοσι χρόνια ἄργότερα, ήταν ο Γιάν. Είναι, μήπως, μικρή ή χρονική απόσταση; Όχι μικρότερη, πάντως, απ' την απόσταση ανάμεσα στον Βερρόκκιο, που γεννήθηκε το 1432, και τον Λεονάρντο, που γεννήθηκε το 1452. Στο πολύπτυχο της Αγίας Τράπεζας, στη Γάνδη,

υπάρχει μια λατινική επιγραφή, που λέει σε μετάφραση: «Ο ζωγράφος Χούμπερτ Βαν Άουκ, που ανώτερός του δεν είναι κανένας, ἄρχισε αυτό το έργο. Ο Γιάν, ο ἁμέσως μετά απ' αυτόν στην τέχνη, το τελείωσε, κατά παράκληση του Ιόδοκου Βάυντ, στις 16 Μαΐου 1432». Τί σημασία έχει αν ή τέχνη του Γιάν ἔλαμψε μόνο με τη λησμονημένη ανταύγεια της τέχνης του Χούμπερτ; Το αριστούργημα αυτό ἔμεινε και θά μείνει αιώνιο.

Στη Φλάνδρα του δέκατου πέμπτου αιώνα, όπου δεν υπήρχε αριστοκρατική παράδοση, ήταν φυσικό ή τέχνη του Γιάν Βαν Άουκ να είναι άστική και ρεαλιστική. «Ἀμέσως», θά γράψει ο Ρενέ Ουί (René Huyghe) στο βιβλίο του «Η Τέχνη και ή Ψυχή», «μόλις εμφανίζεται ή τέχνη του Βαν Άουκ, μόλις γεννιέται ή φλαμανδική ζωγραφική, κάνει τη θεαματική της είσοδο μια βασική ύλιστική θεώρηση του κόσμου, μια απεικόνιση σύμφωνη με τις αισθήσεις, με τις όπτικές έντυπώσεις και τὰ χειροπιαστά δεδομένα». Κι αυτή ἁκόμα ή οὐσία που κάνει το *Πολύπτυχο της Γάνδης* αριστούργημα, βρίσκεται όχι τόσο στη βαθύτερη ανθρώπινη ἀλήθεια που κυριαρχεί στις στάσεις και τις κινήσεις των προσώπων της εικονιζόμενης σκηνής, όσο σ' ένα ἄλλο είδος ἀλήθειας, που εκ πρώτης ὄψεως φαίνεται λιγότερο σπουδαία, αλλά είναι βαθύτερη ἁκόμα: στην ἀλήθεια της μορφής, της φόρμας, που υπαγορεύει να μοιράζεται το φῶς και ή σκιά στο καθένα απ' τὰ εικονιζόμενα πρόσωπα σὰ να είναι ένα ὄν από σάρκα και ὀστά, να ἔχη το καθένα δική του ζωή κι ή κάθε πτυχή της ένδυμασίας του να είναι φυσική και ὀλοζώντανη... Αυτό το καταπληκτικό έργο, που ο δημιουργός του θέλησε να γίνη το τελειότερό του αριστούργημα, έχει τη σφραγίδα μῆς φροντίδας συγκινητικής, που επιμένει στη λεπτομέρεια, αλλά δεν ἀφαιρεί τίποτε απ' την ἐνότητα του συνόλου. Αυτή τη βαθιά αίσθηση της τελειότητας, αυτή την ἀκεραιότητα της επαγγελματικής συνείδησης του ζωγράφου και του προσωπογράφου, θά τη βρούμε σ' ὅλα τὰ έργα που ἔχουν την υπογραφή Βαν Άουκ.

Μετά το 1432, το 1439 είναι μια ἄλλη χρονολογία — σταθμός στη ζωή του Βαν Άουκ. Στις 17 Ιουνίου υπογράφει το πορτραίτο της γυναίκας του, που βρίσκεται τώρα στο Δημοτικό Μουσείο της Βρύγης. Πράγμα παράξενο, ή γυναίκα αυτή έχει ἀκριβῶς τον τύπο των Παρθένων του Βαν Άουκ, ἁκόμα και της *Παναγίας του καγκελάριου Ρολέν*. Ο ζωγράφος θά πρέπη να τη γνώρισε το 1425, σὰ δεκαεννιά της χρό-



νια· και θα ήταν για πολὺν καιρὸ μοντέλο του, πρὶν νὰ τὴν παντρευτῇ. Τὸ ὕφος τῆς γεμάτης περίσκεψη περηφάνειας, ποὺ τῆς ἔδωσε ὁ Γιάν, δείχνει μιὰ νέα γυναίκα καθ' ὅλα ἄξια νὰ γίνῃ σύζυγος. Ἀπλὴ ὑπόθεση, ὅμως. Τὸ μόνο βέβαιο εἶναι ὅτι τοῦ ἐνέπνευσε, γιὰ μιὰ τουλάχιστο φορὰ στὴ ζωὴ τῆς, ἓνα ἀριστούργημα, ἂν ὄχι σὲ χάρη καὶ ποίηση, τουλάχιστο σὰν ἀνθρώπινος τύπος καὶ σὰ μοντέλο. Καμιὰ προσωπογραφία στὴ ζωγραφικὴ τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης δὲν παρουσιάζει μεγαλύτερη στερεότητα στὴ δομὴ, περισσότερη τελειότητα στὴ σύνθεση τῆς φόρμας. Δὲν ὑπάρχει καμιὰ περιττὴ λεπτομέρεια στὰ χαρακτηριστικά, τίποτα περισσότερο ἀπ' τὸ οὐσιαστικό. Εἶναι ἡ τελειότητα, τόσο στὴν κατάκτηση τῆς τεχνικῆς, ὅσο καὶ στὴ σύλληψη τοῦ ὅλου ἔργου.

«Ἐνα χαρακτηριστικὸ βαλμένο στὴ θέση του δείχνει τὴ δύναμή του...» Ἡ Μαργαρίτα εἶναι σχεδιασμένη τολμηρά, σχεδὸν βάνουσα, μὲ ἀκλόνητη βεβαιότητα, χωρὶς τὸν ἐλάχιστο δισταγμὸ, ἀλλὰ καὶ μὲ ἀργὸ ρυθμὸ, ἀντίθετα μὲ τὴ συνήθεια τῶν δεξιοτεχνῶν. Καμιὰ ἄχρηστη ἐργασία· ἡ οἰκονομία δυνάμεων εἶναι τὸ γνώρισμα τῶν πιὸ ἰσχυρῶν: παράδοξο, θὰ ἔλεγε κανεὶς, ἀλλὰ ἀπ' τὰ παράδοξα ἐκεῖνα ποὺ πραγματοποιοῦν πάντα οἱ μεγάλοι δημιουργοί, ἐκεῖνοι ποὺ, ἀφοῦ καλλιέργησαν κι ἀνέπτυξαν τὴ φυσικὴ τους μεγαλοφυΐα μοχθώντας πρῶτα, ἐντείνοντας τὴν προσοχή τους στὸ ἔπακρο, δουλεύοντας σκληρά, μὲ ἀληθινὸ πάθος, ἔμαθαν τὴ φύση «ἀπ' ἔξω» καὶ ἔκαναν κτῆμα τους ὅλους τοὺς νόμους ποὺ ἀφοροῦν τὶς ζωντανὲς μορφὲς καὶ τὸ πλάσιμο.

Ἡ βασικὴ ἀρχὴ τῆς τέχνης τοῦ Βάν Ὑुक εἶναι ν' ἀφήνεται στὰ πράγματα ἔτσι ὅπως παρουσιάζονται, μ' ἓνα πνεῦμα χαρούμενης βεβαιότητας, χωρὶς καμιὰ φροντίδα ἐκλογῆς, χωρὶς καμιὰ προκατάληψη. Ὅ,τι φαίνεται, ὅ,τι εἶναι ὁρατό, ἔχει τὴν πρώτη θέση. Ἡ διεισδυτικὴ παρατήρηση καὶ ἡ προσεκτικὴ σπουδὴ τοῦ μοντέλου ἀντικαθιστοῦν τὴν ὑποκειμενικὴ ἐπινόηση καὶ παραμερίζουν τὴν παράδοση. Ὁ Γιάν Βάν Ὑुक εἶναι ἓνας προσεκτικὸς παρατηρητὴς καὶ μαζὶ ἓνας ἐξερευνητής: ἡ ἀτμόσφαιρα, τὸ φῶς, τὸ παιχνίδισμα τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιάς, εἶναι γι' αὐτὸν πράγματα τόσο ὁρατά, ὅσο καὶ ἡ σχέση ποὺ ἔχουν μεταξύ τους τὰ ἀντικείμενα μέσα στὸ χῶρο.

Κάποια μέρα βρέθηκε στὸ δρόμο του, μετὰ τὴ Μαργαρίτα, ὁ ἄνθρωπος ποὺ θὰ γινόταν ἡ ἀφορμὴ γιὰ τὸ πιὸ θαυμαστὸ του πορτραῖτο. Ποιὸς ἦταν, λοιπόν, αὐτός, ποὺ εὐνοήθηκε περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον; Ἐνας ἀπλοϊκὸς ἀνθρωπάκος, πενήντα - πενηνταπέντε χρονῶν, ἄσχημος ὅσο χρειαζόταν, προικισμένος μὲ πελώρια αὐτιά, μὲ μιὰ τεράστια μύτη, μὲ στόμα πλατὺ σὰ σπαθιά, ὁ ἄνθρωπος μὲ τὸ γαρόφαλλο. Στὶς παραμικρότερες λεπτομέρειες τοῦ πορτραί-

του ὁ Βάν Ὑुक φαίνεται σὰ νὰ θέλησε ν' ἀνταγωνισθῇ τὴ φύση. Τὸ ἔμβλημά του «Ὅπως μπορῶ», ποὺ ἀφήνει μὲ μετριοφροσύνη νὰ ὑπονοηθῇ τὸ δεύτερο μέρος του «καὶ ὄχι ὅπως θέλω», ὁ καλλιτέχνης ἔδω τὸ ξεπερνάει. Σύμφωνα μ' ἓναν σύγχρονο ἱστορικὸ τῆς τέχνης, τὸν Μισέλ Ταπί, «ἡ δύναμή του νίκησε τὴ θέλησή του». Ὁ Βάν Ὑुक μπόρεσε νὰ πῇ, τελειώνοντας αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα, τὸ ἐφάμιλλο τῆς *Τζιοκόντας*: «Ἐκανα ἐκεῖνο ποὺ θέλησα». Πάλεψε μὲ τὸ ἀκατόρθωτο — καὶ νίκησε. Κατένας ἀπ' τοὺς μεγαλύτερους ζωγράφους ποὺ ζωγράφισαν νεκρὲς φύσεις δὲν ξεπέρασε τὴ λεπτομερειακὴ ἀπεικόνιση τῆς ἀσημένιας ἀλυσίδας, οὔτε τοῦ καπέλου, ποὺ ἡ γούνα του εἶναι δουλεμένη μὲ τόση φροντίδα, ὥστε ἡ κάθε της τρίχα φυτρώνει μὲ μιὰ δική της «προσωπικότητα», ἂν μποροῦμε νὰ ἐκφραστοῦμε ἔτσι...

Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὸ γαρόφαλλο, ἐξάλλου, γιὰ νὰ τὸν δοῦμε καὶ στὰ πλαίσια τῆς ἐποχῆς του, θὰ μποροῦσε νὰ εἶχε προκαλέ-

σει τὸ θαυμασμὸ τοῦ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι μὲ τὴν ἀπίστευτὴ δόση ἀλήθειας ποὺ κλείνει, τῆς ἀλήθειας ποὺ ἀποκαλύπτεται πρὶν ἀπ' ὅλα στὶς μεγάλες μάζες τοῦ χρώματος καὶ στὶς ἀριστοτεχνικὲς γραμμές, ἀλλὰ ποὺ μποροῦμε νὰ τὴν παρακολουθήσουμε κι ὡς τὶς πιὸ ἀσήμαντες μικρολεπτομέρειες, ὅπως ἀκριβῶς συμβαίνει καὶ μὲ τὴν *Τζιοκόντα*. Ἄς ἐπιτραπῇ νὰ ποῦμε ὅτι ὁ Βάν Ὑुक ἐφάρμοσε πρῶτος τὶς αἰσθητικὲς ἀρχὲς ποὺ θ' ἀκολουθοῦσε ὁ Κορὸ ὅταν ἔλεγε: «Μορφὴ καὶ ἀξίες, νὰ ἡ οὐσία τῆς Τέχνης», καὶ συμπλήρωνε τὴ σκέψη του μὲ τὰ λόγια: «τὸ χρῶμα καὶ ἡ ἐκτέλεση θὰ προσθέσουν τὴ χάρη, τὸ θέλγητρο». Ἀποδείχεται ἔτσι, ἀλήθεια, ὅτι οἱ μεγάλοι καλλιτέχνες ὅλων τῶν ἐποχῶν ἔχουν ἐφαρμόσει καὶ θὰ ἐφαρμόζουν πάντοτε τοὺς ἴδιους νόμους.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά:

Μ. ΚΟΡΝΗΛΙΟΣ

1 - Προσωπογραφία τοῦ Λουδοβίκου τῆς Σαβοΐας, Ρόττερταμ, Μουσεῖο Μπούμανς Βάν Μπούνινγκεν.

2 - Ἡ Ἁγία Βαρβάρα, Ἀμβέρσα, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.

3 - Προσωπογραφία τοῦ καρδινάλιου Ἀλμπεργκάτι, Δρέσδη, Πινακοθήκη.

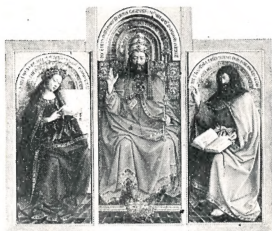




## Οι πίνακες



**I. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΜΥΣΤΙΚΟΥ ΑΜΝΟΥ.** *Γάνδη, "Άγιος Μπαβόν."* — Έδώ το πολύπτυχο είναι κλειστό. Έπάνω, Σίβυλλες και Έβραίοι προφήτες, που προείπαν την Έλευση του Άμνου. Κάτω, ο Εθαγγελισμός· ο Ίωάννης ο Βαπτιστής και ο Ίωάννης ο Εθαγγελιστής, που η *Αποκάλυψη* του έδωσε το κεντρικό θέμα στο έσωτερικό του πολύπτυχου· στις δύο άκρες ο δωρητής και η δωρήτρια.



**II. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΜΥΣΤΙΚΟΥ ΑΜΝΟΥ:** Ο Θεός Πατήρ, ή Παρθένος, ο Άγιος Ίωάννης ο Βαπτιστής (μεσαίος πίνακας: 208 × 79 εκ.· πλάγια φύλλα: 165 × 71 εκ. το καθένα). *Γάνδη, "Άγιος Μπαβόν."* — Στις παραστάσεις αυτές, που τοποθέτησε πάνω απ' τη *Λατρεία του Μυστικού Άμνου*, ο Βάν Άυκ επιζήτησε να δοξάσει το θείο με τις λαμπρότερες γήινες φόρμες.



**III. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΜΥΣΤΙΚΟΥ ΑΜΝΟΥ:** Οί Άγγελοι Μουσικοί (160 × 69 εκ.). *Γάνδη, "Άγιος Μπαβόν."* — Στο αθέεντικό πλαίσιο, στα λατινικά, ή επιγραφή: «Αίνεϊτε Αὐτὸν ἐν χορδαῖς καὶ ὄργανῳ». Οί ἄγγελοι καὶ ὁ χορὸς δημιουργοῦν ἀντίθεση μετὶς μορφῆς τοῦ Ἀδάμ καὶ τῆς Εὕας, που δίνονται σ' ὅλη τους τὴν ἀνθρώπινη ἀθλιότητα. Στο δάπεδο σύμβολα τοῦ χριστιανισμοῦ.



**IV. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΜΥΣΤΙΚΟΥ ΑΜΝΟΥ:** Οί Κριτὲς καὶ οί Ἱπότες τοῦ Χριστοῦ (145 × 51 εκ. ὁ κάθε πίνακας). *Γάνδη, "Άγιος Μπαβόν."* — Ο πίνακας τῶν Κριτῶν κλάπηκε τὴ νύχτα τῆς 11ης Ἀπριλίου 1934 καὶ ἀντικαταστάθηκε μ' ἓνα σύγχρονο ἀντίγραφο. Στους Ἱπότες τοῦ Χριστοῦ, οἱ ἐπικεφαλῆς σηματοφόροι μπορεῖ νὰ εἶναι οἱ Ἅγιοι Μιχαήλ, Γεώργιος καὶ Σεβαστιανός.



**V. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΜΥΣΤΙΚΟΥ ΑΜΝΟΥ:** Οί Ἐρημίτες καὶ οἱ Προσκυνητὲς (145 × 51 εκ. ὁ κάθε πίνακας). *Γάνδη, "Άγιος Μπαβόν."* — Μέσα απ' τὴ μεσογειακὴ βλάστηση προβάλλει ἓνας ὁμιλος ἀνθρώπων σκληρυμένων απ' τὴ στέρηση καὶ τοὺς κόπους. Ἀνάμεσα στοὺς Ἐρημίτες εἶναι ἡ Μαργδαληνὴ καὶ μιὰ ἄλλη Ἁγία· ἐπικεφαλῆς τῶν Προσκυνητῶν ὁ Ἅγιος Χριστόφορος.



**VI-VII. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΜΥΣΤΙΚΟΥ ΑΜΝΟΥ:** Ἡ Λατρεία τοῦ Μυστικοῦ Ἄμνου (135 × 236 εκ.). *Γάνδη, "Άγιος Μπαβόν."* — Ο Ἄμνος περιστοιχίζεται ἀπὸ ἄγγελους. Τὸν ὑποδέχονται οἱ προφῆτες καὶ οἱ πατριάρχες (κάτω ἀριστερά), οἱ ἀπόστολοι, οἱ πάπες, οἱ ἐπίσκοποι, οἱ διάκονοι καὶ οἱ μοναχοὶ (δεξιά), οἱ μάρτυρες καὶ οἱ παρθένες. Στο πρῶτο ἐπίπεδο ἀπεικονίζεται ἡ Πηγὴ τῆς Ζωῆς.



**VIII. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΜΥΣΤΙΚΟΥ ΑΜΝΟΥ:** Ο πίνακας τῶν Ἐρημιτῶν (λεπτομέρεια μετὶς τοπίο). *Γάνδη, "Άγιος Μπαβόν."* — Ἐχομε κι ἐδῶ, ὅπως καὶ στοὺς βάθος τοῦ πίνακα τῆς Παναγίας τοῦ καγκελάριου Ρολέν, ἓνα απ' τὰ πιὸ θαυμαστά τοπία τοῦ Βάν Άυκ. Παρὰ τὴν ὑπερβολικὴ φροντίδα του γιὰ τὴ λεπτομέρεια, ὁ ζωγράφος κατόρθωσε νὰ δώσῃ στὴ φύση μιὰ ὁλοζώντανη παρουσία.



**IX. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΣΕ ΜΙΑ ΕΚΚΛΗΣΙΑ** (κλειστό: 27,5 × 21,5 εκ.). *Δρέσδη, Παναγοθήκη* (μεσαίο τμήμα τοῦ τρίπτυχου). — Ἡ Παρθένος κάθεται στὴ μέση τοῦ κεντρικοῦ κλίτους μιᾶς γοθικῆς ἐκκλησίας. Ὅπως στὴν *Παναγία* τοῦ Βερολίνου, τὸ πλαίσιο ὑποτάσσεται στὴ μορφή. Ἐδῶ ὁμως ἡ δυσαναλογία αὐτὴ, μετὶς τὸν κάπως μυστικιστικὸ χαρακτήρα, εἶναι μικρότερη.



**X-XI. ΤΟ ΖΕΥΓΟΣ ΑΡΝΟΛΦΙΝΙ** (82 × 59,5 εκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Παναγοθήκη.* — Ο πίνακας αὐτός, που ἔχει σὰν ὑπογραφή καὶ χρονολογία τὴν αἰνιγματικὴ σημείωση «Ο Ίωάννης ἀπὸ τὸ Άυκ ἦταν ἐδῶ τὸ 1434», εἶναι ἓνα γαμήλιο πορτραῖτο. Ο ἔμπορος αὐτός, ἀπὸ τὴ Λούκκα τῆς Ἰταλίας, ἔμενε στὴ Βρύγη απ' τὸ 1422. Ἡ γυναίκα του, Τζιοβάννα Τσενάμι, ἦταν κι αὐτὴ ἀπὸ τὴ Λούκκα.



**XII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΟΥ ΚΑΓΚΕΛΑΡΙΟΥ ΡΟΛΕΝ** (66 × 62 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο.* — Ο δωρητὴς Νικόλαος Ρολέν (1376 - 1462) ὑπῆρξε καγκελάριος τοῦ Φίλιππου τοῦ Ἀγαθοῦ. Τὴν πόλη τοῦ βάθους τὴν ἔχουν ταυτίσει κατὰ σειρά μετὶς Μάαστριχτ, τὴ Λιέγη, τὴν Οὐτρέχτη, τὴ Λυών, τὴ Γενεύη καὶ τὴν Ὠτὲν (πόλη τοῦ καγκελάριου). Τὸ ἔργο ἔμεινε στὸν καθεδρικὸ ναὸ τῆς Ὠτὲν μέχρι τὸ 1800.



**XIII. Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΟ ΤΟΥΡΜΠΑΝΙ** (25,5 × 19 εκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Παναγοθήκη.* — Ο πίνακας ἔχει ὑπογραφή καὶ χρονολογία (21 Ὀκτωβρίου 1433). Βρισκόταν στὴ συλλογὴ Αἰνδελ ὡς τὸ 1851. Ἴσως νὰ πρόκειται γιὰ αὐτοπροσωπογραφία. Τὸ μεγάλο κόκκινο τουρμπάνι ἐξαίρει τὴν ἀτομικότητα αὐτοῦ τοῦ δυναμικοῦ προσώπου, που τὸ διαπεραστικὸ τοῦ βλέμμα ἐρευνᾷ τὸ θεατὴ.



**XIV. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΟΥ ΙΕΡΩΜΕΝΟΥ ΒΑΝ ΝΤΕΡ ΠΑΙΛΕ** (122 × 157 εκ.). *Μουσείο τῆς Βρύγης.* — Τὸ ἔργο ἔχει ὑπογραφή καὶ χρονολογία (1436). Τὸν ἱερωμένο Βάν ντερ Πάιλε τὸν «παρουσιάζει» στὴν Παναγία ὁ Ἅγιος Γεώργιος. Στὴν ἄλλη πλευρά, ὁ Ἅγιος Δονατιανός· αὐτὸ τὸ ἀριστοῦργημα τῆς ὀριμότητας τοῦ ζωγράφου βρισκόταν ἀρχικὰ στὸν παλιὸ καθεδρικὸ ναὸ τῆς Βρύγης.



**XV. Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΣΤΗΝ ΚΡΗΝΗ** (19 × 12 εκ.). *Ἀμβέρσα, Βασιλικὸ Μουσείο.* — Στο πλαίσιο, που μιμεῖται τὸ μάρμαρο, ὑπάρχει ἡ ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου καὶ ἡ χρονολογία 1439. Τὸ πιθανότερο ὁμως εἶναι ὅτι πρόκειται γιὰ ἓνα απ' τὰ πιὸ παλιὰ ἔργα τοῦ Βάν Άυκ, σύγχρονο ἴσως μετὶς τοὺς δύο πίνακες που βρίσκονται σήμερα στὴ Νέα Ὑόρκη, τὴ *Σταύρωση* καὶ τὴ *Λευτέρα Παρουσία*.



**XVI. Η ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΒΑΝ ΑΫΚ** (32 × 26 εκ.). *Μουσείο τῆς Βρύγης.* — Στο πλαίσιο, ὁ ζωγράφος βάζει τὴ γυναίκα του νὰ λήῃ, λατινικά, τὰ ἐξῆς: «Ο σύζυγός μου Ίωάννης με φιλοτέχνησε τὸ ἔτος 1439» (ἐπάνω) καὶ «Εἶμαι τριάντα τριῶν ἐτῶν» (κάτω). Εἶναι ἡ μοναδικὴ γυναικεῖα προσωπογραφία τοῦ Βάν Άυκ που σώζεται σήμερα. Τὴ διακρίνει ἡ σοβαρότητα τῶν χρωμάτων.



**XVII. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΜΥΣΤΙΚΟΥ ΑΜΝΟΥ:** Ἡ Παρθένος (λεπτομέρεια). *Γάνδη, "Άγιος Μπαβόν."* — Ἡ Παρθένος, που ὁ Βάν Άυκ συνήθιζε νὰ τὴν παρουσιάσῃ ἀπλή καὶ οικεία, εἰκονίζεται ἐδῶ σ' ὅλο τὸ μεγαλεῖο τῆς δόξας τῆς, σὰ βασίλισσα, καθισμένη στὰ δεξιά τοῦ Θεοῦ. Στο κεφάλι τῆς, ἓνα στέμμα ἀπὸ κρίνους, ρόδα καὶ ἄλλα λουλούδια, σύμβολα τῶν ἀρετῶν τῆς.









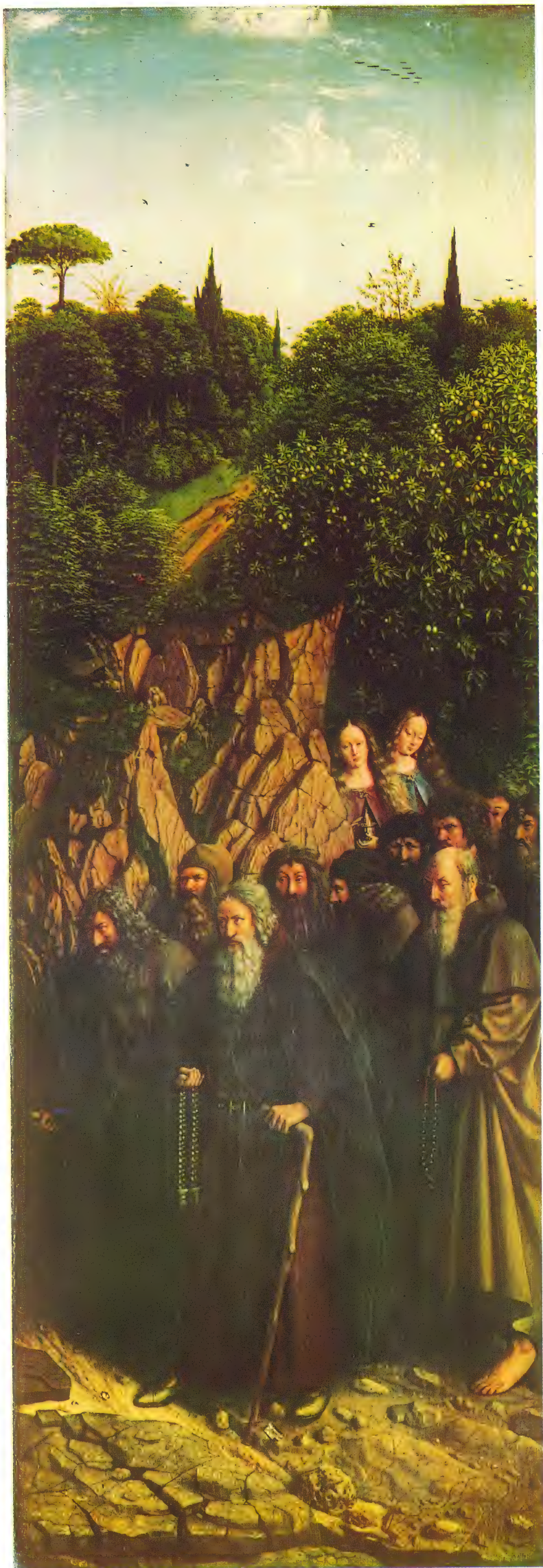












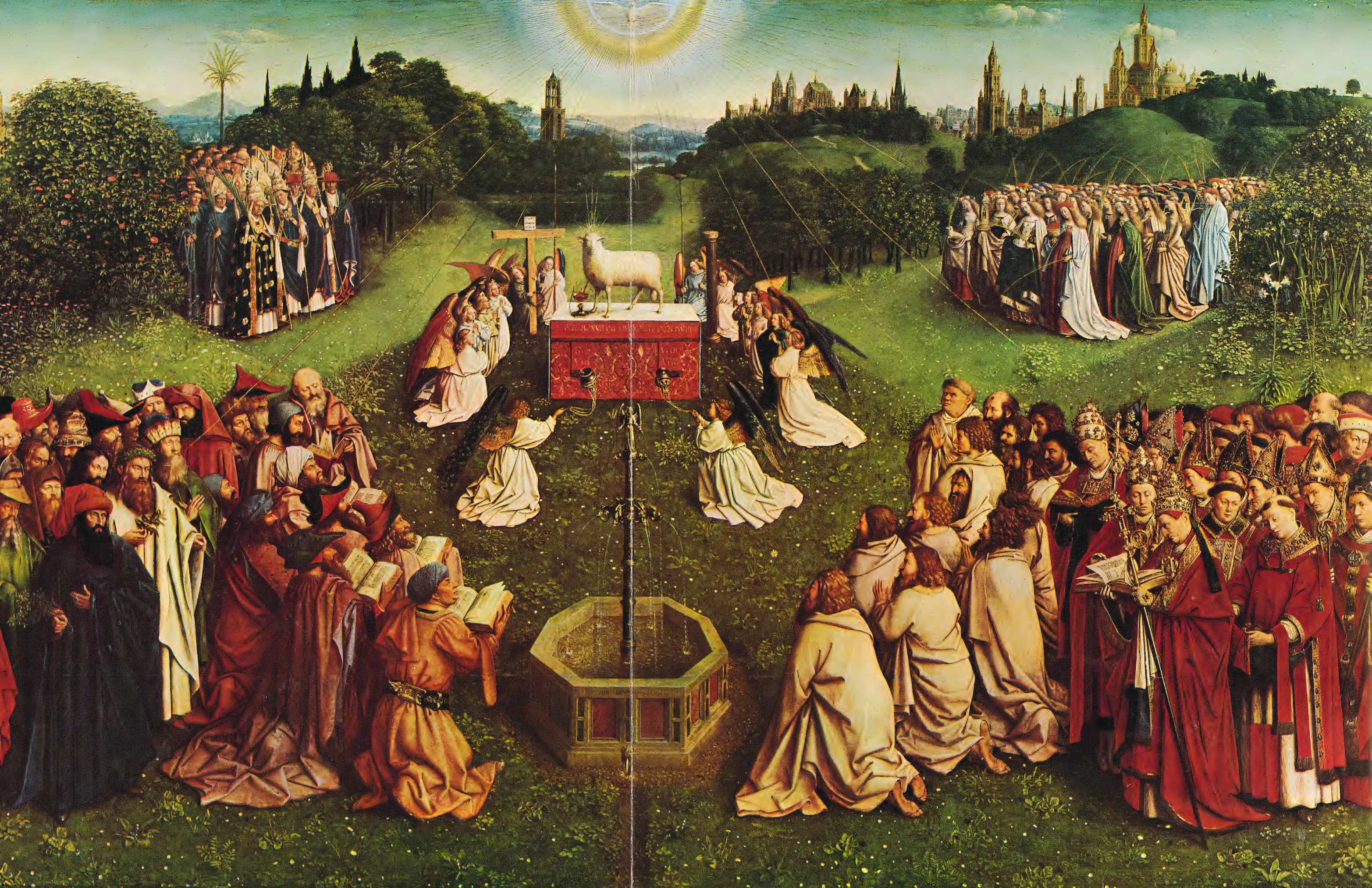








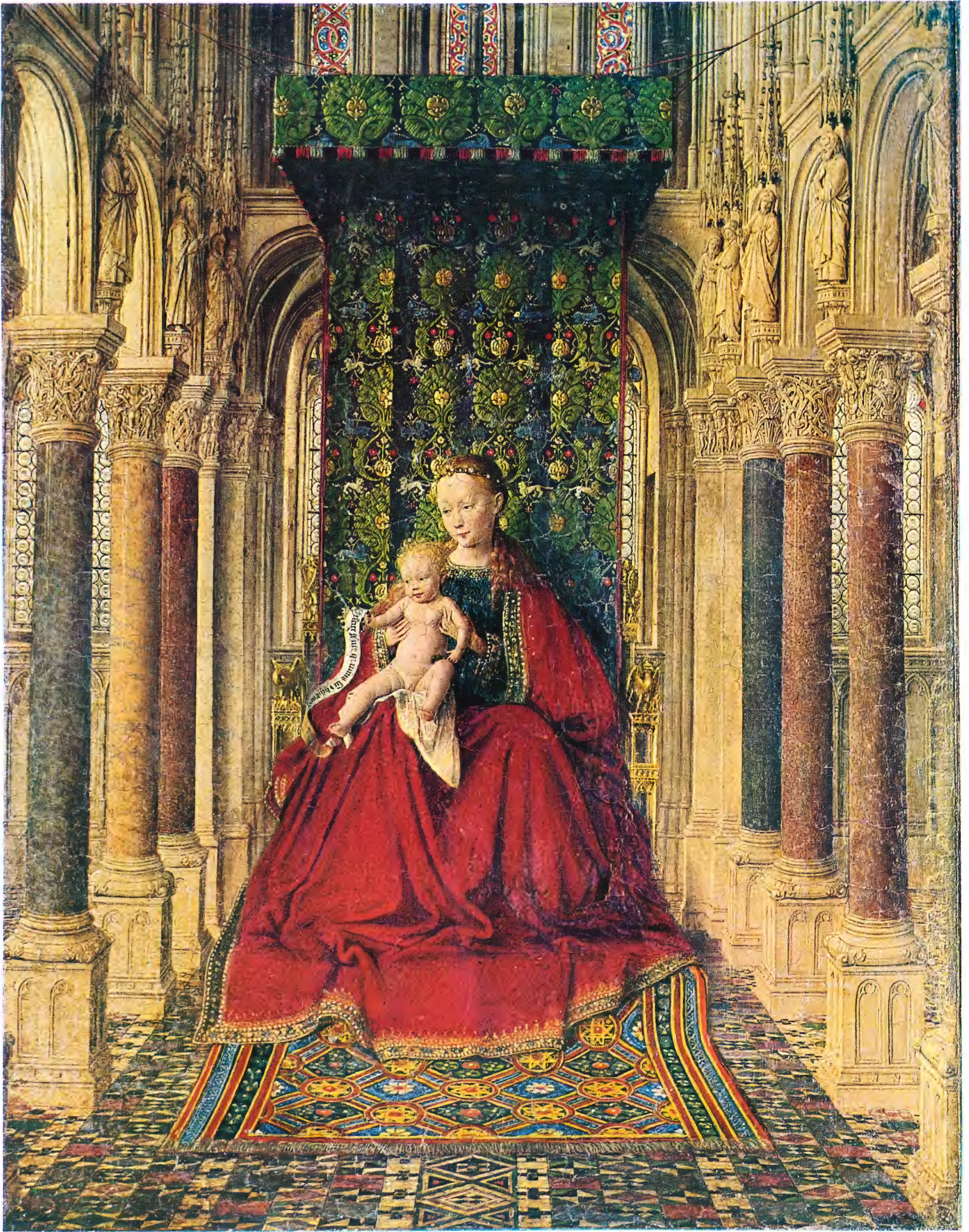




























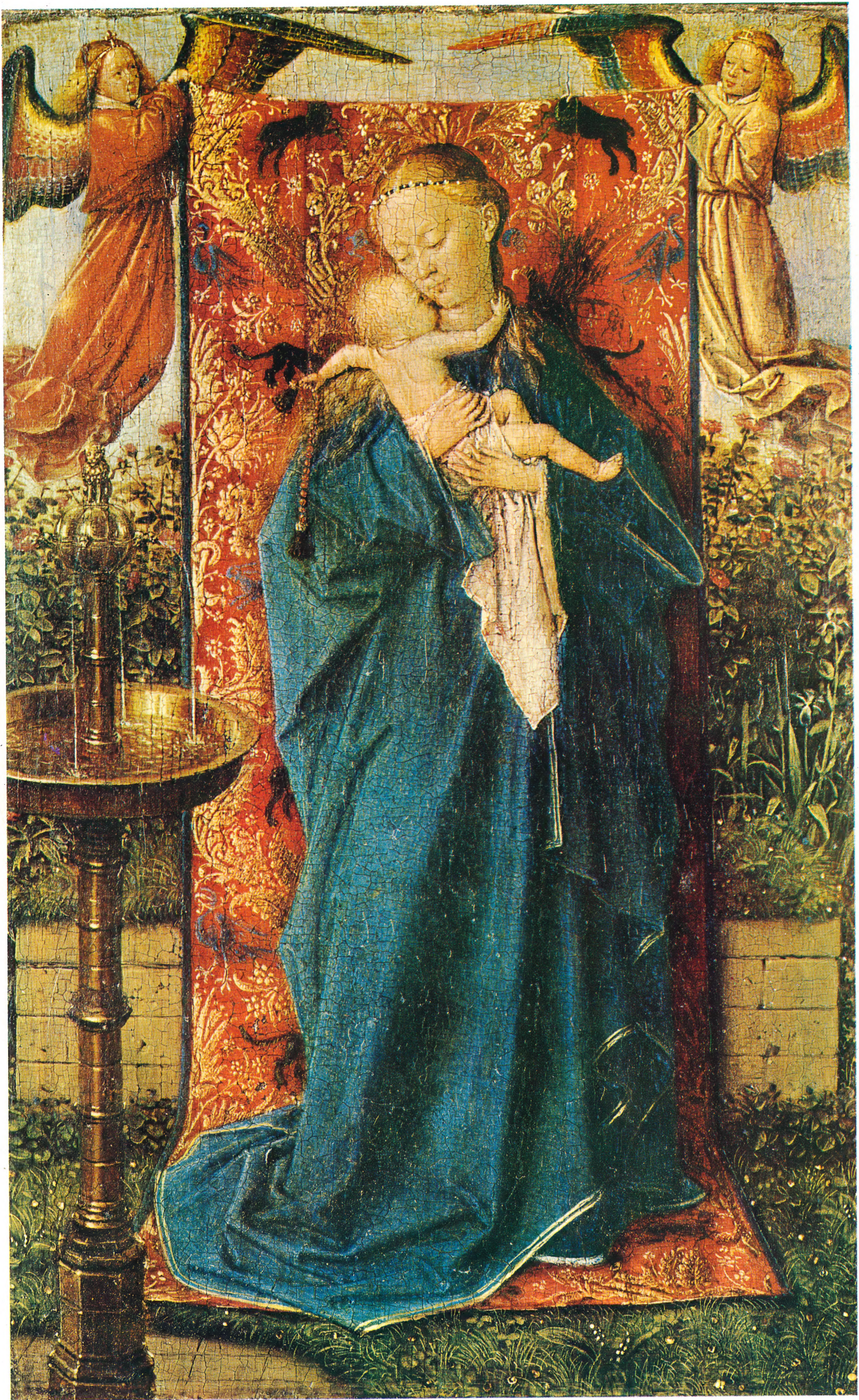


















# ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Μιά έκδοση - προσφορά τών ΟΪκων FABBRI-MELISSA

## «Ένα έργο τέχνης γεμάτο έργα τέχνης»

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Το επόμενο τεύχος μας:



Ήδη εκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ
2. Τουλουζ-Λωτρέκ
3. Βάν Γκόγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ένγκρ
7. Μανέ
8. Μονέ
9. Ντεγκά
10. Σεζάν
11. Ρουσσώ
12. Σερά
13. Ένσορ
14. Ντωμιέ
15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α'
17. Τζιόττο β'
18. Πάολο Ουτσέλλο
19. Λεονάρντο ντα Βίντσι

Οι εικόνες των εξωφύλλων των τευχών, ξανατυπώθηκαν και συμπεριελήφθηκαν στο βιβλιοδετημένο τόμο.

**Η αρίθμηση των σελίδων του τεύχους έγινε με βάση τη σειρά που ακολουθήσαμε στη βιβλιοδεσία του τόμου.**

Μερικοί από τους

### «ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μαντένια	Βελάσκεθ
Μποττιτσέλλι	Ρέμπραντ
Ίερώνυμος Μπός	Γκόγια
Λεονάρντο ντα Βίντσι	Νταβίντ
Ντύρερ	Ματς
Μιχαήλ Άγγελος	Πικάσσο
Ραφαήλ	Μοντιλιάνι
Τισιανός	Ντέ Κίρικο
Χόλμπαϊν	Γύζης
Μπρέγκελ	Λύτρας
Έλ Γκρέκο	Βολανάκης
Ροδμπενς	Παρθένος κ.ά.

### ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Από τον Τζιόττο στην Αναγέννηση
2. Αναγέννηση
3. Από τον 17ο Αιώνα στον 19ο
4. Από τον 19ο Αιώνα στον 20ο
5. Εικοστός Αιώνας
6. Έλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

### Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

1. Η βιβλιοδεσία του έργου είναι στερεά, καλλιτεχνική και κοσμεύεται από πολύχρωμη κουβερτούρα. Ο κάθε τόμος είναι τοποθετημένος μέσα σε θήκη από χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οι προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στο βιβλιοπωλείο μας (Πανεπιστημίου 34 στο ΚΕΝΤΡΟ της στοάς) τα τεύχη 1-15 θα παραλαμβάνουν το βιβλιοδετημένο τόμο αφού καταβάλουν δρχ. 150 για την αξία της βιβλιοδεσίας. Για την αριότερη εμφάνιση του τόμου ξανατυπώσαμε τις 15 έγχρωμες εικόνες των εξωφύλλων και τις τοποθετήσαμε στο τόμο. Έπίσης προσθέσαμε οκτώ σελίδες με τα περιεχόμενα και τα εύρετήρια του τόμου.

3. Η ανταλλαγή των τευχών με βιβλιοδετημένους τόμους θα αρχίσει από τις 20 Μαρτίου.

Οι Έκδοτικοί ΟΪκοι «FABBRI» και «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στην Ελλάδα τη μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο, την έκδοση

### «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θα ολοκληρωθούν σε έναμιση χρόνο, σε έξι πολυτελέστατους τόμους με πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θα έχουν συνολικά πάνω από 800 σελίδες κειμένου και 1.600 έγχρωμες ολοσέλιδες εικόνες.

Κάθε τόμος θα περιλαμβάνει 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ο τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ είναι μια έργασια πρωτότυπη και μοναδική στη χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ένα ξεχωριστό πολυτελές τεύχος-βιβλίο, κι ένας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ένα βιβλίο που θα περιέχει τη βιογραφία του, υπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια και κριτικές πληροφορίες για το έργο του και την εποχή του και, το κυριότερο, πλούσια ανθολόγηση του έργου του σε υπέροχες έγχρωμες ολοσέλιδες εικόνες.

Κάθε τεύχος-βιβλίο θα είναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 εκ.) σε χαρτί illustration 180 γρ. και θα κυκλοφορή τώρα στην επαναστατική τιμή τών 30 δρχ. την εβδομάδα. Μετά τη βιβλιοδεσία του κάθε τόμου, τα τεύχη τών ξένων ζωγράφων θα πωλούνται 60 δρχ., ενώ τών Έλλήνων 90 δρχ. το καθένα.

Έτσι, με ελάχιστα χρήματα, μπορεί κανείς να αποκτήσει την πιο μεγάλη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο.

Φτιάξτε και σεις την προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε αντίτυπο είναι και ένα πρωτότυπο!